

## أبو همام شاعرا ...

د . محمد العنانى  
أستاذ الأدب الإنجليزى  
جامعة القاهرة

طلب منى صديقى الدكتور سمير سرحان إعداد مختارات من شعر الشاعر عبد اللطيف عبد الحليم ( أبى همام ) فبتُ مشفقاً وجلاً ، إذ ما عساي أختار وما عساي أترك وأنا أشهد ذلك التنوع الهائل فى شعره ؟ إن كتب المختارات فى الآداب الأجنبية تنقسم عادة إلى نوعين : النوع الأول يقدم المختارات التى يرى من يتولى الاختيار أنها تمثل الشاعر خير تمثيل ، أو قل تمثل صورته التى ذاعت لدى الجمهور ، فهو يقدم إلى القراء ما ألفوه أو ما يتوقعونه ، أو ما يعرفون منه شذرات ويريدون أن يقرءوا المزيد منه ، والنوع الثانى يقدم مختارات يرى من يتولى اختيارها أنها سوف تلقى القبول فتحقق للكتاب الرواج ، ولو لم تكن تمثل الشاعر خير تمثيل ، ومن يتولى الاختيار محكوم فى الحالين بمفهومه عن الشعر بصفة عامة ، وعن شعر هذا الشاعر بصفة خاصة ، وبذائقته الفنية المحددة التى قد تتفق مع عصره وقد تختلف ! فأى سبيل أسلك ؟ وأى نوع أختار ؟

وعدت إلى قراءة دواوين الشاعر المجموعة فى مجلدين - يحمل الأول عنوان "أغانى العاشق الأندلسي" ( ١٩٩٥ ) والثانى "زهرة النار" ( ٢٠٠١ ) وفى كل منهما ثلاثة دواوين مع مقدمات للشاعر وغيره من الشعراء والنقاد ، كما أهداني الشاعر الجزء الرابع من كتابه "شعراء ما بعد الديوان" ( ١٩٩٥ ) الذى يضم مجموعة دراسات نقدية عنه ونبذة بقلمه عن حياته ، ولم أشأ أن أطلع على هذه الدراسات حتى لا تقيم حاجزاً بينى وبين الشعر ، وبدأت بأغانى العاشق الأندلسي فقرأته مرات ، ثم انتقلت إلى زهرة النار فقرأته عدة مرات كذلك ، ولم أكتب شيئاً ولم أختبر شيئاً ، لأننى قرأت فيما قرأت مقدمة الشاعر لأحد دواوينه ، وأظنه فى مقام المنسرح ، وهى مقدمة مثيرة كادت أن تصرفنى عن الكتابة بل وعن الاختيار ! وشغلت طيلة أغسطس ٢٠٠٢ بأشياء أخرى ، وأحمد الله على ذلك لأننى استطعت

أن أنسى تلك المقدمة ، وعندها عدت إلى الشعر مصرًا على ألا أقرأ أية مقدمات مهما يكن كاتبها ، وبذلك تمكنت من التصالح مع نفسي والخروج من الفخ الذى كدت أن أقع فيه ! .

الفخ ؟ أجل ! وياله من فخ ! إن الشاعر يريد بتلك المقدمة وغيرها أن يوقع القارئ والناقد معا فى قضايا عامة ، وهى قضايا تطرحها الصحف كثيرا وتتضارب فيها الآراء ، وجوهرها هو المدخل الشكلى للشعر عامة ( وفيما يتعلق بالشعر العمودى فى مقابل غيره خاصة ) بل والمدخل العروضى تحديدا ، فذلك فخ إن وقع الناقد فيه - وما أيمر أن يقع ! فسوف يحبس نفسه فى حدود وشرائط فرضها الشاعر لمعركة ما ، وما أظن الناقد إلا مهزوما فيها ، فالحجج التى يسوقها الشاعر ، وهو أستاذ الجامعة المتمكن ، قوية ولا سبيل إلى دحضها فى تلك الحدود والشرائط ! إنه يشبه الفخ الذى أعده الشاعر وليم وردزورث منذ مائتى عام تقريبا لنقاد ديوانه الأول (المشترك مع كولريديج ) وعنوانه "مواويل ثنائية" ، إذ تمكن من توجيه النقد إلى الدخول فى مساجلة حول لغة الشعر ، إذ كانت تختلف فى جوهرها عن لغة النثر ، وكتبت الغلبة للشاعرين - كما هو معروف - وخرج الناقدان اللذان عارضاهما ( جيفورد ) و ( جيفرى ) مصابين بندوب سجلها التاريخ ، وأصبحا معا علما على معارضة الحركة الرومانسية فى الشعر الإنجليزى ، وهى التى اشتد ساعدها بفضل تلك المعركة ، ولم تلبث أن سادت النصف الأول من القرن التاسع عشر ! .

ولقد وقع معظم من كتبوا عن شعر شاعرنا الفذ فى هذا الفخ ، فأما أنصاره ( أى محبو شعره ) وهم الكثرة ، فلقد سلموا بداية بوجاهة حججه وكان من بينهم من تأثر بها فى نقده للشاعر ، فالتزم بتلك الحدود والشرائط صراحة أو ضمنا فى نقده ، ومنهم من جعل منها إطارا عاما للتحليل والنقد ، وأما معارضوه - وهم القلة - فقد رموه باتهامات لا أظنه ينكرها أو يستكرها ، وعلى رأسها أنه يكتب الفصحى التراثية أو المعاصرة التى قد يستعصى تذوقها على السواد الأعظم من القراء ، وأنه يكتب عمدا فى بحور شعرية غير شائعة إما ابتغاء التفرد ، وهو مقبول إلى حد ما ، وإما ابتغاء التعريب وهو غير

مقبول إلى حد ما أيضا ! أى إن الجانبين قد وقعا فيما أراده الشاعر من مقدماته ، ألا وهو الدخول فى معركته على أرضه وبشروطه حتى يضمن لنفسه الفوز والظفر ! .

ولكن بعض نقاده قد فطنوا إلى ما يراد بهم فتخطوا مقدماته وركزوا جهدهم فى شعره ، وأحمد الله أننى لم أفطن إلى (الفخ) المنصوب إلا بعد قراءة الشعر ، فتجاوزته بيسر ، وإن كنت سأبدأ بحبائل هذا الشرك المعقدة فأوجز فيها القول حتى لا يقع فيها غيرى . ولقد عكفت على هذه الحبائل فوجدت أننا نستطيع " تفكيكها " أو بسطها إذا اتخذنا لأنفسنا مدخلا من مداخل الفن العامة ، أو أكثر من مدخل واحد ، ابتغاء التوفيق بين نقد الشاعر وإبداعه ، ومن هذه المداخل أن الفن تعبير عما يجيش فى الصدر موجه من الفنان إلى المتلقى (السامع أو القارئ أو المشاهد) بمعنى أن للعمل الفنى أضلاعا ثلاثة هى المبدع والعمل والمتلقى ، وبهذا المعنى يكون النقص فى أى الأضلاع نقصا فيما يسمى بدائرة الإبداع ( إذا استعرنا قول أستاذى شكرى عياد ) أو ما يسميه المترجمون " عملية الإبداع والتلقى " ، وأنا لا أحب كلمة " عملية " ولكننى مضطر إلى استخدامها لأن لها دلالة تختلف عن معنى الدائرة بعض الشيء ، فالدائرة تفيد الحركة الدائرية ، بمعنى أن الشاعر يوجه شعره إلى السامع أو القارئ ، مستخدما لغة هذا السامع أو القارئ ومستمدا من حاله بعض شرائطه ، ثم يتلقى رد الفعل الذى قد يؤثر فيه فيدفعه إلى تغيير مساره بعض الشيء ، إما بتأكيد ما راق للسامع أو القارئ وبحذف ما لم يرق له أو التخفيف منه ، وإما بالإصرار على مذهبه حتى يرفع من مستوى " ذائقة " القارئ ، أملا أن يعتاد القارئ مستواه الرفيع ( فى نظره ) أو أن ينشأ جيل جديد أتيح له من العلم والدربة ما يؤهله لتذوق ذلك المستوى ، أى إن معنى الدائرة ينصب على العلاقة فى الفن بين ما يسمى التعبير والتوصيل ، أو قل على العلاقة بين محاسن العمل الأدبى فى ذاته ، وبين قدرته على التأثير فى المتلقى . والموازنة بين هذين القطبين من القضايا الأساسية فيما يسمى بالنقد الحديث عالميا .

وأما " العملية " فتعنى إلى جانب ذلك إضفاء صفة الحركة الدائبة على تلك الدائرة ، والحركة الدائبة هي نقيض الثبات والجمود ، وهى أقرب تعبير بالفصحى عن الكلمة الأجنبية المعربة ( الدينامية ) التى أنفر منها ، وإنما ذكرتها إيضاحاً لمعناها الذى قد يغيب عن البعض ، وأما معنى الحركة الكامن فى كلمة ( العملية ) فهو أن العمل الفنى - القصيدة فى هذه الحالة - ليس له معنى ثابت مطلق ، بل إن معناه يتغير دوماً ، منذ لحظة إبداعه وإلى الأبد ، فمعناه يتبدل ويتشكل حتى فى يدى صاحبه لأن صياغته تتضمن محاولة أو محاولات للكشف عما فى باطن الشاعر ، وقد يكون الكشف عنه محالاً دون الإبداع ، ويظل الكشف عنه شبه مستعص حتى على الشاعر نفسه ، وبعد ذلك يتغير معنى العمل الفنى من عصر إلى عصر ، ومن مكان إلى مكان ، بل ومن قارئ إلى قارئ ، فما يكشف عنه الشاعر فى قصيدة ما قد يظل خبيئاً على امتداد عصور ، وما لم يكشف عنه قد يكشف أو لا يُكشف ، وذلك مرهون بطاقة القارئ ، وهى طاقة متغيرة ، فالشاعر يتلقى فى حياته " انطباعات " متفاوتة عن عمله ، سواء من النقاد الذين يتولون التحليل والتفسير وإصدار الأحكام ، أو من عامة القراء ، ولما كان بطبيعته ذا طاقة متغيرة ، فإنه يتأثر بما يسمع أو يقرأ ، وتغيره قد يؤدى إلى تغير ما فى شعره وفى استجابة قرائه له ، ولذلك يطلق البعض وصف " العملية " على هذه العلاقة الثلاثية .

وقد أدى هذا المبدأ " الثلاثى " إلى إدراج القارئ فى حساب النقد إدراجاً لم يسبق له مثيل فى تاريخنا الأدبى ، ومذهب " استجابة القارئ " من المذاهب النقدية الحديثة التى أصبحت تدرس العمل الفنى من حيث علاقته بالقارئ وعلاقة القارئ به ، أى من حيث " مطابقة الكلام لمقتضى الحال " وعدم مطابقته ، ومن حيث تحديد مستوى القارئ الذى يتوجه إليه الشاعر بالحديث ( بالكلام ) أى بالفن الشعرى . فلم يعد المحدثون يقبلون أن يقول شاعر إننى أوجه الكلام لنفسى ، لأنه حتى لو كان يخاطب نفسه ، فهو يتوقع أن يسمعه سامع " فيتذوق " ما يقال ، ولم يعودوا يقبلون ألا يعمل شاعر حساباً لمن سيسمعه ، حتى لو قال ذلك وأصر عليه ، فهو قد ينام ملء جفونه عن

بعض ما جاء فى شعره ، لكنه يعلم علم اليقين أن الخلق سوف يسهرون ويختصمون فيه ، وقد يقول - إن لفت نظره أحد إلى الخروج عن قواعد العروض :- " أنا سبقت العروض " ، ولكنه يعلم علم اليقين أن هذا " الخروج " قد دخل العروض وأصبح من المذاهب المتاحة لغيره ، فالشاعر فى كل مكان على وعى بوجود السامع أو القارئ ، وهو قد يوجه كلامه إلى قارئ " مثالى " ( كما يسمونه فى نظرية النقد الحديث ) أى القادر فى نظره على إدراك مراميه جميعا ، على صعوبة ذلك ، بل أكاد أقول : على استحالاته ، وقد يوجه كلامه إلى ما يسمى بالقارئ " المتوسط " أى الذى تلقى قدرًا متوسطًا من التعليم فأحاط ببعض فنون الشعر ولم يحط ببعضها الآخر ، والشاعر هنا يستخدم ما يحيط به ذلك القارئ فى إطلاعه على ما لم يحط به من فنون الشعر ، وفتح أبواب جديدة للتذوق والاستمتاع ، وتوسيع مداركه الفنية ، ولكننا نندر أن نجد شاعرًا لا يتصور أنه يخاطب أحدًا ، فوجود القارئ " مضمّر " دائما ( وهذا من المصطلح النقدى الجديد ، على قدم الكلمة ) أى قد لا يفصح الشاعر عنه فيما يكتبه بل يوحى به إحياءً ، أما إذا أفصح عنه فى ثنايا قصيدته - ولا نقصد بالإفصاح تسمية المخاطب بل وجود دلائل فنية واضحة تشير إلى المخاطب المقصود - فالقارئ يسمى فى هذه الحالة " القارئ المنصوص عليه " .

فإذا سلمنا بصحة هذا الكلام ، وهو فى مجمله صحيح فى نظرى - نجونا من فخ الشاعر ، إذ يتضح لنا أن المسالك العسيرة والدروب الضيقة التى يغوينا بولوجها لن تفضى بنا إلى شىء ، بل ربما شغلنا بالفرع عن الأصل ، وأدخلتنا فى متاهات نضل فيها ولا نهتدى ، فمن يجادل فى مدى شيوع المنسرح والمقتضب والمديد ، أو يستشهد بقول أبى العلاء ، وهو من هو ، إن أكثر بحور الشعر دورانا فى الشعر العربى هى الطويل والبسيط والكامل ، أو من يصدق أن المنسرح له مقام خاص ، أو أنه أسمى من مقام المتقارب أو الهزج - أو أعادنا الله وإياكم - من الرجز والمتدارك ، يكون قد وقع فى الفخ ، فترك الشاعر وشعره ، ودخل دراسة لن تقيد بالكثير ، فنحن أمام شاعر قد تطور تطورًا واضحًا من دواوينه الأولى إلى دواوينه

الأخيرة ، وآية هذا التطور اختلاف القارئ المضمّر في شعره ، ويؤكد ما يحفل به شعره الأول من دلائل مخاطبة القارئ المتوسط ، فهو من "أحفاد شوقي" حقا في ذلك ، ويثبت انطلاقه إلى نشدان القارئ المثالي في شعره الأخير ، فضروب فنه تتنوّع وتتلوّن ، وأساليبه تختلف وتتفاوت ، حتى يصل إلى ما أسماه القدماء فن إخفاء الفن ، وهو يقر بذلك ويعترف به ( *ars est celare artem* ) أي أنه يبدو لك الشعر كأنما كتب دون مجهود ، والله أعلم بما بذل فيه من جهد وتأمل واستغراق ، وأنا أقول ذلك من واقع الخبرة الشخصية ، فلا يعرف الشعر إلا من يكابده .

تحديد القارئ " المتوقع " إذن مدخلنا إلى فهم تطور شعر الشاعر ، ولقد أحببت أن أمثل لذلك في هذه المختارات ، فوجهتها أساساً إلى القارئ المتوسط ، ثم قدمت في الجزء الأخير من المختارات نماذج من الشعر الأكثر نضجاً ، ولم يكن مقياسي نقد النقاد أو أحكام النقد الأدبي العامة ، بل كان مقياسي دائماً ولا يزال مدى استجابة القارئ ، خصوصاً ذلك القارئ المتوسط الذي أشرت إليه وحددت ملامحه بصورة تقريرية ، وسوف أقول كلاماً هنا ربما دهش له البعض ، ولكنه من حقائق هذا العالم الجديد ، ألا وهو أن معظم قراء الشعر في عالم اليوم من الشعراء أو من يطمحون إلى كتابة الشعر ، وأما القلة التي تقرأ الشعر دون ممارسة فالأرجح أن يكون أفرادها قد درسوا الشعر فأحبوه ثم أصبح لا يشغل مكاناً أساسياً في حياتهم ، فهم يقرءونه كما يقرءون الروايات أو أدب الخاطرة أو بعض المقالات الأدبية في الصحف ، وهؤلاء القلة لا تعنيهم أمور البحور ، بل إن معظم هؤلاء ( القلة ) لا يدركون الفارق بين النظم والنثر ، ومع ذلك فهم يقرءون الشعر ويتذوقونه إلى حد ما . ولكن هذا لا يعني انحسار قراء الشعر ، فإن في الولايات المتحدة وحدها خمسين ألف شاعر طبعت لهم دواوين ، ولم يبرز من بينهم إلا العُشْر ، ولم أطلع أنا إلا على أعمال مائة منهم على امتداد السنوات الثلاثين الماضية . فإذا علمنا أن ديوان أشهر الشعراء لا يُباع منه إلا ما يقرب من ثلاثة آلاف نسخة ، وذلك بالمقارنة بنحو مليون نسخة

للمرواية الناجحة ، أدركنا مدى الهوة التى تفصل بين الشعر وغيره من الفنون الأدبية ، ومع ذلك فما زال للشعر قراؤه وامتدوقوه ! ولكن من تراه ذلك القارئ المتوسط فى بلادنا ؟ لقد أجريت دراسة شبه ميدانية من خلال المختارات التى أعدتها مكتبة الأسرة لمدى إقبال القراء "المتوسطين" على قراءة الشعر ، وذلك على امتداد سبع سنوات كاملة ، منذ إعداد مختارات شوقي وحافظ عام ١٩٩٥ ، فوجدت أن الغالبية ليست من طلاب الجامعة ، بل كانت تتكون من خريجي الجامعة الذين أحبوا الشعر فى طفولتهم ، وكتبه بعضهم ، وكانت نسبة كبيرة منهم من كبار السن ( فوق الأربعين ) وتحققت من صدق البيانات الواردة فى الاستبيانات التى وزعتها مكتبة الأسرة ومن صدق ما جاء فيها عن أعمار قراء الشعر العربى فى مصر ، ولم أكن أدهش حين يسألنى موظف فى البنك عن حياة شاعر ممن نشرت مختاراتهم ، أو حين أجد فى يدى مواطن ( ينتظر معى وصول موظف فى أحد دواوين الحكومة ) مختارات من ديوان عمر بن أبى ربيعة ، ولكننى دهشت حين وجدت حلقة من طلاب على باب كلية الآداب يستمعون إلى قصيدة يقرأها أحدهم من مختارات لإيليا أبى ماضى ! وأذكر عرضاً أن الخمسين ألف نسخة من مختارات شوقي نفذت فى شهر أو بعض شهر ، وظلت مختارات حافظ فى السوق ( وكان قد طبع منها العدد نفسه ) حتى آخر الصيف ! وعرضاً أيضاً أقول إن مختارات نزار قبانى نفذت فى اليوم نفسه ، ومختارات محمود درويش وبشارة الخورى نفذت فى ثلاثة أيام أو أربعة !

ولجأت فى هذه الدراسة التى شغلتنى حقا إلى ما أعرفه - من واقع عملى فى الجامعة - عن مستويات اللغة العربية بين الشباب ، فوجدت أن الكثيرين من القراء كانوا يتبارون فى الاحتفاظ بمختارات الشعر التى تنشرها مكتبة الأسرة ويكثر من قراءتها لأنها - كما قال لى عدد من طلاب قسم اللغة الإنجليزية - ترفع من مستواهم فى العربية ، فالشعر أيسر حفظاً من النثر ، وحفظ الشعر يقوى ملكة الحفظ لديهم ويساعدهم فى التغلب على ما يشعرون به من ضعف فى

العربية ، وقال لى البعض إن حفظ الشعر العربى الجميل له فائدة غير منكرة فى دروس الترجمة !

إننى أتوجه إلى القارئ المتوسط إذن بهذه المختارات ، ولن أطيل فى الحديث عن سمات التطور فى شعر شاعرنا بل سأوجز وأختصر : سوف يجد القارئ فى القسم الأول من المختارات قصائد تعتمد - كما تقول لغة النقد الأدبى - على الصورة ، فهى قصائد تنتمى إلى فن الشعر الكلاسيكى الذى يربط بين الشعر والتصوير - فهى لوحات يرسمها الشاعر بدقة ، ويجمع فيها جمع الرومانسيين بين المجسّدات والمجردات وتغليب الأخيرة على الأولى ، وفى هذا وذاك يضيف اللمسات إلى لوحته ، وهو ما يسمى بلغة النقد الحديث : "تكرار الهجوم" ( repeated attacks ) - بمعنى وضع ألوان جديدة بل وخطوط جديدة إلى اللوحة التى تتشكل أمام أعيننا ( أى أمام أعين خيالنا ) حتى تستوفى صورتها فى آخر القصيدة ، ولكنها لوحة ثابتة فى الزمن ، أى إن الشاعر هنا يوقف الزمن لرسم اللوحة ، والأمثلة كثيرة ، وهاك مثالا من " ليلة سقطت غرناطة : إلى موسى بن أبى الغسان " وهى قصيدة رائعة ( ولا يهمنا إن كانت من المنسرح ! ) يقابل فيها الشاعر بين موقف ذلك الرجل - البطل الغرناطى - كما يقول فى الهامش - الذى " رفض تسليم غرناطة وقا تل وحده حتى قتل ولم يعثر إلا على حصانه واختلط تاريخه بالأسطورة " - وبين موقف العرب الذين استسلموا وخانوا العهد فخانوا أنفسهم :

وَجْهٌكَ بَيْنَ الْوُجُوهِ يَنْتَقِضُ الـ  
بَأْسُ بِهِ وَالْعُبُوسُ وَالْخَطَرُ

وَالنَّبْلُ وَالْحَزَنُ وَالْجَسَارَةُ وَالـ  
مَوْتُ زَوَامًا وَالرَّيْحُ وَالْمَطَرُ

تَصْهَلُ فِيهِ الْخَيْوَلُ عَاصِفَةٌ  
تَهْزُمُ فِيهِ الرُّعُودُ وَالشَّرَرُ

إن اللوحة تبدأ بإلقاء " الضوء " - كما نقول فى مصطلح الدراما - على وجه الرجل بين الوجوه ، والضوء هنا يعنى التركيز على جوهر اللوحة المرسومة ، فهو وجه واحد يتميز بما يسمى فى منهج التحليل الأسلوبى بموقع الابتداء ، فهو ما يسمى ( theme )



ويتلوه سائر ألوان وتفاصيل اللوحة ( theme ) ولكنه يتميز - كما قلت - بين الوجوه . ويوحى الأسلوب بما يسمى بطرائق " التعدى " ( transitivity ) على غلبة الأسماء المرفوعة ( سواء فى موقع المبتدأ أو موقع الفاعل ) وإبراز موقع الأفعال فإن الفعل ( ينتفض ) الذى يحتل موقع آخر تفعيلة فى الشطر الأول ( العروض ) يحمل ما يسمى بتأكيد موقع الختام ( end focus ) ويشغل الفعلان الثانيان موقع الصدارة ( تصهل ) و ( تهزم ) وهما فعلاان يشيران إلى صوت الخيل ( فى وجهه ) وصوت هزيم الرعد ( فى وجهه أيضا ) فى البيت الثالث ! وفى مقابل ذلك يتكون البيت الثانى من " الهجمات المتكررة " بالمجردات أولا فى سُلّم متصاعد الدرجات حتى الموت ، ثم بالمجسّدات التى تستمد طاقتها من النسق القرأى ، فالريح غالبا ما تقتنن بالدمار ( فى مقابل الرياح ) والمطر فى ست آيات من سبع يقتنن بالسوء ( فى مقابل الغيث ) كما يؤكد الحال ( عاصفة ) موقع الريح ويشير إليها من طرف خفى ، مثلما تتكرر الرعود وتؤكد هذا المعنى . أى إن الشاعر يستند هنا إلى شبكة متداخلة الخيوط من الدلالات التى يلقى بعضها بظلاله على البعض ، بحيث تكتمل اللوحة الأولى تقريبا قبل الانتقال إلى الوجوه التى حول ذلك البطل ، فتزداد اللوحة اتساعا ، وتتداخل معها لوحات مرسومة بروح التهكم المرير ، إذ تصورهم لا فى مواضعهم فى ساعة القتال بل فى مواقع ذلة واستخذاء باسم " الأمن والأمان " ، حتى يعود الشاعر بعد نحو عشرة أبيات إلى لوحته الأولى " هنا أبو عبد الله " ، ثم يجمع بين اللوحتين فى لوحة كبرى فى البيتين الأخيرين .

وهاك مثالا آخر من بواكير شعره بعنوان أسئلة ، ولا يهمنا إن كان من السريع ، ( العروض مطوية مكشوفة والضرب أصلم ) :

حين التقينا ركدت بيننا الر      ياح واستغرقنا الصمت

واشتجرت أسئلة لم تبج      بما بها واختنق الصوت ...

كيف التقينا والضلوع التى      عذبتّها جندلها الموت ؟

إنها لوحة أيضا ، والشاعر يلجأ فى رسمها إلى الأسلوب نفسه ، أى إلى تثبيت اللحظة الزمنية ، والاعتماد على تفاصيل الصورة التى تتوالى حتى تصل إلى ذروة ، وهى هنا المفارقة بين

الإحساس بالموت واستمرار الحياة بعد هذا الموت ، والمفارقة كما يقول أصحاب النقد الجديد تشغل مكانا أساسيا فى لغة الشعر بعامة ، أيا كانت المدرسة التى ينتمى إليها الشاعر ، ولكن المفارقة هنا تتبع من الدهشة الرومانسية - وهى الدهشة التى تشغل مكان الصدارة فى الصورة - ويطورها الشاعر فى سائر القصيدة ، ولقد ذكرت من قبل " تكرار الهجمات " وهذا منهج فى التصوير شائع بين كبار الرومانسيين على اختلاف اللغات والأقطار والتراث الأدبى فالشاعر يعود المرة تلو المرة إلى ما بدأ برسمه فيزيد فيه أو يعثله :

نحن غريبان وإن جُمعَتْ أجسادنا فجمعنا شتَّ  
سحابة الصيف وإن أمطرت نُفضِّلُها شاتية تشتو  
والحلقة التى تربط هذه اللمسات التصويرية بيت أفرده الشاعر  
حتى يربط بينها ربطا " منطقيا " ( يذكرنا بأسلوب الربط فى إحدى قصائد اللورد بايرون ) :

كاذبة السميت وإن سرنى فى زمن ذىالك السميت !  
واللوحة تعتمد إذن على " خيط " متصل ، تبرز أطرافه فى  
صور الرياح والمطر الكاذب ، وتنتهى بالنهاية التى مهدت لها  
البدايات ومع ذلك فهى تكمل ألوان الصورة وتزيد من ثباتها :  
الخاننان النقىا والرييا ح انخمدت ! وخننتى خنت !  
وأقصد بقصيدة بايرون تلك التى يستهلها بالأبيات :  
عندما حان الوداع بين صمت ودموغ  
كاد أن ينفطر القلب ب أسى بين الضلوع  
وافترقنا سنوات !

فاللوحة البايرونية تصور لقاءه بعد سنوات الفرقة مع من خانت حبه فى لوحة مركبة من لحظتين - لحظة ماضية ولحظة حاضرة - ونحن لا نتبين هنا هذا التركيب إلا فى البيت الختامى الذى أوردته ، فاللوحة لحظة مركبة لا ندرك " أبعادها " - كما يقولون - إلا فى البيت الختامى ، وهنا يبرز عند الشاعر مفهومه للزمن الذى يضرب بجذوره فى الرومانسية العالمية ، وهو يستعين فى ذلك بإيقاع القافية ، إذ يستند إلى علة الصلم التى ذكرتها - وهى حذف الودت المفروق من (مفعولات) - إحياء بالتغير والانقطاع ، وربما كنت -

دون وعى - قد استخدمت علة الحذف فى ترجمتى لبايرون لهذا السبب نفسه !

ومن اللوحات الناطقة فى بواكير حياة الشاعر قصيدة " مرثية أستاذ معار " ولم يكن الشاعر قد غضب على الرجز بعد ، فهو يعمد إلى أسلوب سلس بالعربية المعاصرة لتصوير حال الأستاذ المعار إلى جامعة عربية ، ويستعين بالسخرية اللاذعة التى يتوسل فيها ببعض الحيل البلاغية المألوفة والفعالة ، مثل التكرار مع التنويع ، وبعض الإحالات إلى التعابير المصرية ( فات الكثير ... ) و ( الصرافة اللعينة ) مما يخلق جوا يألفه كل من مر بهذه التجربة ، وقد مررت بها ، ولكنها على أى حال لوحة مرسومة ، لا تتحرك فى الزمن ، وربما كان ذلك عمداً ، للإحياء بالوقوف ، أو بتوقف الزمن عند السجناء ، وهى تنتهى بتساؤل صادق ، فليس كل المعارين يعودون ، وإن كان كل السجناء يطلق سراهم (!) .

وانظر معى إلى جمال السخرية فى المطلع ، وكيف يقابل الشاعر بين الرمل والنقد ، لا مقابلة الضد لل ضد ، بل مقابلة القرين للقرين :

أدمنت لون الرمل دون سائر الألوان

أدمنت لون النقد تعشو نحوه العينان !

الجمال يرجع إلى الوعى الذى ينسبه الشاعر إلى بطل القصيدة ، ونحن نفترض أنه قناع ( persona ) بمعنى أنه شخصية يتكلم الشاعر بلسانها ، على نحو ما يفعل إليوت فى " قصيدة حب ألفريد ج بروفروك " وعلى نحو ما يفعل وردزورث فى قصيدة " شجرة الحسك " ، فالبطل هنا واع بما أصبح يدمنه ، وكلمة الإدمان لا تخلو من الإحياء بالدمن ، والإحياء يؤكد تكرار الشاعر لحروف اللام والنون والميم فى البيتين ، وهى حروف متتالية فى المخارج وفى الأبجدية ، ولا أظنه كان واعياً بذلك ، ولكنه الحس الصافى الذى يوظف الحروف لخدمة ظلال المعنى . وحيثما ذهبت فى القصيدة وجدت التفاصيل التى تضيف إلى اللوحة ألواناً وظلالاً أخرى ، يعتمد عليها الشاعر فى رسم هذه الصورة المضحكة المبكية ، فالأستاذ يسير رغم أنفه - " يصحبه الصباح " - ( كأنما " يسحبه " الصباح

ويجره جرّاً) وهو " يروح " نحو قاعة الدرس ، بالمعنى العامى الذى يقصد به الإفصاح عن " وطن " المعار ، وبالمعنى الفصيح الذى يتضمن مفارقة ، كأن الغدور رواح ! ولن أشير إلى العنوان الذى تهيمن مفارقته على القصيدة كلها ، فالمرثى هو المتحدث ، وهو يرثى نفسه ، فى صورة بعد صورة ، وإذا عددنا البحر هنا من مجزوء الرجز ، قلنا إن كل وحدة تمثل رباعية مستقلة ، تتضمن لمسة تضاف إلى اللوحة العامة ، ويكفى أن نشير فى ذيل هذا التحليل إلى صورة الدوران فى " الساقية " . مثل آلة تأكلت " تروسها " بالمعنى المعاصر ، لا بمعنى الدرع القديم ، وإن كان موحى به ، بل وبمعنى عامى غريب هو " تتحرق الدروس ! " فى أغانى العاشق الأندلسى نواجه شاعراً متمكناً من " النغمة " - يصطنع الجد حين يفرض عليه الجد ، ويعود للهزل حين يستدعى الأمر الهزل ، فهو " ابن بلد " صادق ، يخاطب القارئ المعاصر بلغته ، ولا يأنف من استعمال التعابير التى شاعت فى الفصحى المعاصرة أو يشيعها فيها :

وامرأة هناك عند " البار " مثل الرجل

وجنتها من زغب تكاد يوماً تمتلى

جانبها يقبع كلبٌ " نائم فى العسل "

إذا صحبا تعيره نظرة عطف مطفل !

هذا هو البحر الذى غضب عليه الشاعر فيما بعد لأسباب أجهلها ، فلا أتصور أنه يستطيع بغيره رسم هذه الصورة الناطقة ، فالأذن تعشق خفيف النغمات حين تخف النبرة وتجنح " النغمة " إلى الفكاهة أو السخرية ، وما أكثر الشعراء فى الساحة العالمية الذين استخدموا بحوراً مماثلة لرسم صور مماثلة ، ويكفى أن أشير إلى مجموعة شعراء " الحركة " الإنجليز الذين فتنوا بأمثال هذه " النغمة " ، وعادوا إلى الشعر الموزون المقفى ، بل والعمودى ، على امتداد الخمسينيات والستينيات ، بل وبعد هذين العقدين ، ولقد تابعت تطور هذا اللون من الإيقاع فوجدته من بنات عصرنا أو قل هو الابن الشرعى لهذا العصر الذى سادته روح السخرية ، ونغمات الخفة - مما يفسر لنا الكثير من تيارات الشعر المعاصر .

ولكن شاعرنا ما لبث أن تطور كأنما ليشق لنفسه طريقاً جديداً، فى اللزوميات أولاً وفى هدير الصمت ثانياً ، أما فى اللزوميات فهو حريص على إثبات فحولته الشعرية ، فيعالج البحور الكثيرة ( من الخفيف إلى الكامل والمنسرح ) والمقتضب فيما بعد ( والطويل والمديد والرمل والسريع والوافر ومخلع البسيط ) وبعضها لا يرد إلا مرة واحدة والبعض يتكرر وروده تأكيداً لروح جديدة فى شعر الشاعر ، وهى روح جد وقلق ، وإن لم يتخل - والحق يقال - عن عذوبة أنغامه الأولى فى البحور الصافية التى اعتادها الجيل الجديد من القراء ، إما بسبب شيوع شعر التفعيلة وهيمنته ، وإما بسبب غياب البحور المركبة عن الساحة ، وأما روح الجد والقلق فهى النغمة التى أقلقتنى فى هذا الديوان ، لأننى رأيت الشاعر فيه يصارع قوتين فى وقت واحد ، الأولى قوة البيان والثانية قوة النغم ، ولقد كتبت له الغلبة فى الحالين ، ولكنه لم ينس أنه شاعر بالمعنى الاشتقاقى للكلمة - وهو المعنى الذى يفضلُه العقاد - وبالمعنى الاصطلاحي أيضاً الذى عرضنا له عند مناقشة الموازنة بين التعبير والتوصيل ، وانظر معى إلى القصيدة التى اخترتها لافتتاح هذه المختارات ( من الرمل ) فهى تبدأ بالضمير " أنت " وتنتهى به أيضاً! وهى تحافظ على مذهبه التصويرى المبكر فتركز على صورة واحدة هى صورة الضوء والرّى معاً ، فتوازى منذ البداية بين صورة المحبوب التى تشرق كالسناة ( أو السنّى ) وتتحول إلى مياه فى الصحراء ، ثم تعود إلى " طيف من النور " أى أنها تتحول تحولا رقيقا فى أبيات معدودة من رمز إلى رمز آخر لتعود إلى الرمز الأول، ويعود الضمير ليكسر القافية عمداً حتى يربط البداية بالنهاية ! إنها مقطوعة غنائية مركزة أردت للقارئ أن يبدأ بها - دون التزام بالتسلسل الزمنى فى شعر الشاعر - فهى القصيدة التى تربط باكورة شعره بمرحلة التحول .

ويتبدى هذا التحول فى النغمة أو الروح التى أشرت إليها ، فالشاعر واع بجذ مقلق فى الحياة ، ومن الطريف أن يصاحب هذه الروح وعى جديد بشكل القصيدة ، إذ نلمح هنا للمرة الأولى شكل الخط الصاعد إلى ذروة ، لا شكل اللوحة المركبة ، ويسمى النقاد هذا

الخط "تطورا" ، والمصطلح جديد نسبيا ، ولقد اعتاد القراء معناه ، وخير مثال عليه المقطوعة الجميلة "الصدق فى الكذب" ( من الخفيف ) - وهى التى يدل عنوانها على مفارقة أساسية فى الرؤية الشعرية يعتمد عليها الشاعر فى الأبيات الخمسة الأولى قبل أن "يلتفت" فى البيتين الأخيرين إلى نفسه فيرجو " الموت " لأنه لم يستطع أن ينجح فى الكذب على نفسه أو معها . و "التحول" من قبول المفارقة إلى رفضها هو ما نعينه بالتطور ، والشاعر يبدع فى تلوين هذه المفارقة ، ويكفى أن نقرأ القصيدة مرة واحدة لندرك ذلك :

خادع النفس ما استطعت فما يُد	مل عيش إلا بهذا الخداع
وارض بالكذب ربما هدهد القل	ب وأجرى السفين دون شراع
واجعل الآل ريّ نفسك ما عشد	ت إذا الماء لج فى الامتاع
واغتنم فسحة الرجاء فإن الصد	حق بأس يشد نحو القاع
واصدق النفس فى الخداع وهادن	جمحات تصول فى الأضلاع

\* \* \*

ويح نفسى تعاف زيف الأما      نى فعاشت فى لوعة وضياع  
أيها الموت هات كفك وامسح      ما بهذا الفؤاد من أوجاع  
وفى مقابل هذه الحركة الداخلية ، أى هذا المسير من الأمل إلى اليأس ، نجد فى جوهر المفارقة أملا كامنا ! فالنهاية لا تلغى البداية ، وهذا جوهر كل مفارقة ، كما أن البداية تتسم بعدة "هجمات" على الفكرة تؤكد استعصاءها واستحالتها ، ومن ثم ينجو الشاعر مما يسمى بالقراءة الجدلية للقصيدة ، أى باعتبارها تتكون من فكرة ونقيضها ثم التركيب من القضية والنقيض ، وهكذا كان دأب الشاعر الإنجليزى شلى ، وسبيل شاعرنا هو سبيله ، ألا وهو الصور الشعرية المتزاحمة التى تستعصى على مثل ذلك التصنيف المنطقى ، فالبيت الأول يتناول مجردات صافية - كأنما يخاطب الشاعر نفسه طالبا منها محالا - ثم تأتى الصور التى تؤكد هذا المحال ، وهى صور تتحد فى المصدر ( الماء ) وتختلف فى البناء - فالسفين لا يجرى بغير شراع ، والسراب لا يروى والصدق يغرق فى قاع اليم ، ثم تأتى الذروة فى " صدق الخداع " الذى يصد جمحات النفس ، ثم لا يلبث أن يتحطم ذلك كله عندما تتوارى الصور وتعود المجردات

عندما يخاطب الشاعر نفسه مباشرة .

ويختلف هذا البناء عن بناء اللحظة الواحدة فى قصيدة تشبه هذه القصيدة فى الوزن وعدد الأبيات والتركيب ( ٥ + ٢ ) وتختلف عنها فى تأكيد لحظة البداية ، وهى قصيدة " الوحدة المأنوسة " التى تقوم أيضا على المفارقة . ولن أفيض فى ألوان البناء التى جدت على شعر الشاعر فى هذا الديوان ، فهو كما قلت ينازل قوى البيان والنغم ، وهو يفوز فى النزال بسبب إدراكه ضراوة الذى ينزله ، وإذا كنت بطبعى أحب الرَّمْل ، وهذا ضعف لا أعذر عنه ، فسوف أشير إلى القصيدة التى كتبها الشاعر فى توديع الدكتور أحمد هيكل ، لأن الشكل هنا كلاسى البناء ، والوزن لا أجده وصفاً أبلغ من الطرب الصافى ، ولا أظننى أسىء إلى الشاعر هنا إن قرنته بشوقى ، مهما يبلغ اختلافهما ، فهذه مزىة كل شاعر عظيم مهما تفرد وانفرد .

أما درة هذا الديوان فهى القصيدة المهداة إلى العقاد ، فهنا يعلن الشاعر بنبرات واضحة انتصاره على ما ينزله من قوى البيان والنغم ، ولقد أحببت تلك القصيدة ولولا طولها لأدرجتها كاملة فى هذه المختارات ، ويكفى أن أقتطف منها بيتاً أو بيتين للتدليل على ذلك البيان وذلك النغم :

وحـدك لا حارسٌ ولا خـدمٌ      وهم حـواليك أعبدٌ قـزُمٌ  
غير مبالٍ فما لهم شـيْمٌ      غير مداحٍ فما لهم هممٌ  
الخوف سلطانهم فما عـصفتُ      لهم رياحٌ ولا اشتكاه فم

وهذا الإيقاع الجميل ( من المنسرح ) ينقلنا إلى ديوانه التالى - هدير الصمت - حيث يتصالح الشاعر مع بعض البحور التى كان قد هجرها ، ولكنه يكشف هنا أنغاما جديدة لم نعهد لها فى قصائده الأولى ، وهى أنغام تؤكد ما ذهبت إليه من اشتداد نبوة الجد أو نغمته ، وما استتبع ذلك من التمهّل أو الاتئاد فى الإيقاع ، ومدخلى البحر نفسه - كما قلت - حتى لا يظن أحد أننى أختار بحراً متئداً بطبيعته :

قـرّ الأسى واستنـامَ عاصفُهُ

وغـمَرَ النفسَ شاحبُ السـامِ

وأصبحت لا الرياض حاليّة

ولا ندى صبحها بمبتسم  
وقد يقول قائل إن السبب هو خبلّ التفعيلة الأولى من الشطر  
الثانى فى البيت الأول ، ولكننى أظن أن الشاعر قد وصل فى هذا  
الديوان إلى مرحلة التحكم الكامل فى إيقاعاته ولم يعد فى حاجة إلى  
نزال جديد ، والدليل هو ما يزرخ به الديوان من قصائد ذات إيقاعات  
منوعة ، فمن المنسرح نفسه يأتى لنا بالأبيات التالية :

بغداد يا طفلة يغازلها النّدى ويغفو بحجرها القمر  
توشحت بالنجوم واعتقدت عقد الثريا تزينه الدرر  
ومن غيره يصل الشاعر إلى ذرا لحنية لم نعتدها كما قلت فى  
أى شعر كتبه ، وها هو يطربنا من المجثث ( لأول مرة ) بقصيدة  
أدرجتها كلها فى المختارات :

يا قلبُ كيف تراها وقد عرفت خطاها  
ولكن أهم ما تتميز به مرحلة " زهرة النار " هو ما يسمى  
بالبناء الدرامى اصطلاحا ، وما أسميه أنا بالتركيب المتصاعد إلى  
ذروة من خلال الصور الشعرية المتوالية ، وتوالى الصور هو الذى  
يحدث ما نسميه بالبناء التراكمى ، وهنا يفلت الشاعر أيضا من  
الوقوع فى الجدلية التى سبق أن ذكرتها من طريق "التنويع" على  
لحن أساسى ، فنحن أمام قصيدة غنائية بالمعنى الاصطلاحي - أى  
قصيدة يتحدث الشاعر فيها إلينا مباشرة بصوته الحقيقى دون أقنعة ،  
ولكنه يعتمد على التكرار فى إحداث التنويع ، ويتوسل فى هذا بالنغمة  
الأساسية لبحره المختار ، بعد أن تعادها أذن السامع ، وهذا النوع  
من الأبنية شائع فى الشعر الرومانسى - كما سبق أن ذكرت - ولكنه  
يستمد طاقة كبيرة فى قصيدة " جمره " مثلا ، من قوة جرس الألفاظ  
العربية وفى إطار لحن البحر المحدد الذى اختاره (وهو المنسرح هنا) :

اتقدى هل أراك متقدّة ؟ يا جمره فى النفوس منخمة !  
تمالى القاسطين إن جهر الـ قول وفى السر أول الجحده !  
إن خصوصية القاف العربية التى توحى بالقوة تهب البنيان  
صلابة خاصة ، وفعل المطاوعة فى ضرب البيت الأول يهب الجمره  
لونا خاصا من "الحركة" ، وهى حركة الرؤية الخاصة التى يراها



الشاعر ، ولا يلبث أن ينتهى من تأملها إلى الإتيان بتتويجات طريفة على الصورة نفسها ، فالوجوه " يطفئها " الخوف ، و " ألق " العيون يرمضه العجز ، ومن هنا تتبع الصور المستمدة من الضوء الخابى :  
لمن تضىء النجوم بهجتها ؟ لمن تظل الشمس متقده ؟  
ثم تلتقى مع صور أخرى ، متنوعة أيضا ، ويستمر التنوع فى كل خيط من خيوط الصور والأفكار التى طرحتها البداية ( المين ونشاند السلامة والذل والمهانة ) حتى تعود الصور الرئيسية الأولى :  
يا جمرة ! ... تحرق .. تشعل .. انقدى ! انقدى ! وتكون الذروة تتويجا يناقض البداية :

انقدى لا أراك خامدة يا جمرة فى النفوس متقده !  
وذلك هو التطور الطبيعى للخيط الأساسى الأول - نتيجة رحلة الصور المتركمة - ونتيجة لرحلة الاستكشاف التى هى القصيدة الغنائية المتصاعدة بناءً إلى ذروة محكمة . ولو كان هذا المنهج مقصوراً على هذه القصيدة ما أطلقت حكمى العام ، ولكنه يتكرر فى قصائد الديوان مع اختلافات طفيفة ، فالبناء الذى يعتمد على التكرار والتنوع قائم فى قصائد المعارضة - مثل موشحة مصرية - وفى قصائد الحب الغنائية ، مثل " سارة " التى ذكرتتى بإيقاع قصيدة ناجى ( أين شط الرجاء / يا عباب الهموم ) فهو يبدؤها بمطلع موشحة يقول إنها ذائعة للأعمى التطيلي ، ثم ينطلق فى تتويجاته حتى ينهيها بعكس ما بدأها ! ويتكرر المنهج فى " رسالة إلى أبى حيان التوحيدي " ، ويبلغ منهج " التطور " قمته فى قصيدة " لو أن عمرى مئة " ( وهى فى هذه المختارات ) فانظر إلى المطلع :  
لو أن عمرى مئة هدتى      تذكرى أنى نصفتها  
وانظر إلى الختام :

لو أن عمرى مئة سرنى      أنى مع الحب ترشفتها  
أعيشها حتى بأوهامها      فإن توارت قلت ما عفتها !  
ويتميز هذا الديوان - كما قلنا - بمطاوعة الأنغام الشعرية وسيولتها فى فم الشاعر ، كما يتبدى فى قصيدة " عينان " ( فى هذه المختارات ) و " نمط صعب مخيف " ، و " مرثية إلى أبى فهر " ، وقد تعمدت أن أنتهى بالمنسرح حتى أصل إلى مقام المنسرح - وهو

العنوان الذى يقول الشاعر إن أحمد عبد المعطى حجازى اقترحه عليه - ولقد اخترت منه عددًا كبيرًا نسبيًا من القصائد ، لأنه يمثل مرحلة من مراحل النضج الجديرة بالتوقف عندها حقًا ، ولكننى أشعر أننى قد أطلت على القارئ فى التحليل وفى رصد بعض ملامح التطور ، وحين وصلت إلى آخر ديوان فى مجموعة الشاعر المطبوعة - وهو الخوف من المطر أحسست أننى أمام ديوان أول ، لا ديوان أخير ، وقد يكون إحساسى كاذبًا ولكن سمات الشعر فيه تقطع بانتمائه إلى بواكير شعر الشاعر ، وهى التى أوجزتها فى البداية ، ولقد اخترت الكثير الكثير للأسباب التى ذكرتها فى مستهل حديثى ، وكل ما أرجوه هو أن يجد القارئ فى قراءة هذه المختارات بعضًا من المتعة التى وجدتها فى قراءتها ، وهى التى خففت من قيظ هذا الصيف الذى لا يود أن يرحل .

**محمد عنانى**

القاهرة - سبتمبر ٢٠٠٢